

万庚育

临摹敦煌壁画选集

敦煌研究院 编



敦煌研究院
编

万庚育临摹敦煌壁画选集

上海世纪出版股份有限公司
上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

万庚育临摹敦煌壁画选集/敦煌研究院编. —上海:
上海古籍出版社, 2006.6
ISBN 7-5325-4438-9

I. 万... II. 敦... III. 敦煌石窟—壁画—临摹—
作品集—中国 IV J228.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第048936号

主 编: 樊锦诗

责任编辑: 赵声良

万庚育临摹敦煌壁画选集
敦煌研究院 编

上海世纪出版股份有限公司 出版、发行

上海古籍出版社

(上海瑞金二路272号 邮政编码 200020)

(1) 网址: www.guji.com.cn

(2) E-mail: guji1@guji.com.cn

(3) 易文网网址: www.ewen.cc

印 刷: 深圳雅昌彩色印刷有限公司

制 作: 深圳雅昌彩色印刷有限公司兰州办事处

版 次: 2006年6月第一版 2006年6月第一次印刷

开 本: 787 x 1092mm 1/8 印张: 19

印 数: 1—1200册

ISBN 7-5325-4438-9/J·273

定 价: 精装: 298.00 元

纪念敦煌研究院成立60周年 暨常书鸿先生诞辰100周年

主 编	樊锦诗
编 委	(以姓氏笔划为序)
	马 德 王旭东 王惠民 李正宇
	李最雄 张元林 张先堂 罗华庆
	贺世哲 娄 婕 施萍亭 赵声良
	梁尉英 樊锦诗
责任编辑	赵声良
摄 影	张伟文 赵声良
封面设计	马玉华
版式设计	马玉华

序

樊锦诗

早在二十世纪五十年代，万庚育先生就与丈夫李贞伯先生一道离开大城市来到了西北沙漠中的敦煌，开始了敦煌壁画临摹与研究的工作。五六十年代，万庚育先生绘制了大量的高质量的壁画临品，其中大部分分别参加了国内外各种形式的敦煌艺术展览，有的还被中国历史博物馆收藏。她还作为敦煌文物研究所的专家，被邀请去协助临摹武威天梯山石窟壁画、陕西懿德太子墓壁画。

万庚育先生不仅在敦煌壁画临摹上取得了很高的成就，在敦煌壁画艺术研究方面也成果斐然。她善于在敦煌壁画临摹中，不断总结敦煌艺术的特点，并深入研究敦煌艺术相关的问题，先后发表了关于敦煌壁画技法 and 艺术分析的论文，如《敦煌壁画中的技法之一——晕染》、《敦煌壁画中的构图》等，就渗透着画家从临摹实践中体悟的真知灼见，如果没有对敦煌壁画的长期观察与临摹实践是难以写出的。她还以一个画家特有的眼光，对常人难以辨识的画面进行识读，并查阅大量的佛教典籍，全面考证了第61窟屏风画中的佛传故事画内容，发表论文《敦煌莫高窟第61窟壁画“佛传”之研究》。又对敦煌早期壁画中的天宫伎乐作了深入的考释与分析，发表论文《敦煌早期壁画中的天宫伎乐》。此外，还分别对五代曹氏归义军时期、西夏时期的莫高窟艺术作了专题研究，发表论文《瓜州曹氏画院的壁画艺术》、《莫高窟、榆林窟的西夏艺术》。这些论文体现出万庚育先生的学术功底和对绘画艺术的独到见解。万庚育先生还长期承担了壁画资料的整理工作，六十年代以来，她参加了对莫高窟供养人题记、石窟内容总录的全面调查记录和整理工作，付出了艰苦的努力，并撰写论文《珍贵的历史资料——莫高窟供养人画像题记》，通过壁画中的供养人画像，对敦煌世族与石窟开凿的关系，以及供养人画像艺术及其作者等问题作了有益的探讨。这一系列敦煌艺术研究论文，体现了敦煌研究院老一辈学人以临摹绘画的优势从事艺术研究而取得的成就。

万庚育先生对敦煌艺术有着深厚的感情，半个多世纪以来，为敦煌艺术的临摹、研究事业勤勤恳恳，付出了毕生的精力，即使是在文革十年中挨批斗，受冲击，也依然对敦煌艺术痴心不改，无怨无悔。退休以后，万庚育先生仍然没有停止敦煌壁画的临摹研究工作，继续临摹了大量的壁画，并于2000年在兰州成功地举办了《万庚育临摹敦煌壁画展》。

这本画集中大多数都是万庚育先生在退休以后有计划地临摹的作品，从中可以看出画家对敦煌艺术的深入理解与研究。在敦煌研究院成立六十周年之际，我们出版这本画集。我相信万庚育先生的艺术与学术成果必将激励着一代代敦煌学子继续为敦煌艺术的研究与弘扬而努力。

二〇〇五年十二月

我与敦煌壁画艺术

方庚育

二十世纪五十年代的一个夏秋之交，一天下午，夕阳快要从高沙山背后沉没的时候，我从石窟出来，忽然看见对面的三危山山脉一片通红，红得像火焰一般内耀发光，巍峨的山石在霞光下形成无数参差不齐的黑色轮廓阴影面，如同学看的人一样。这时常 岗墩(敦煌文物研究所所长)迎面而来，我欣喜地指着三危山连声对他说：“快看，快看！”他转身一看提腿便跑到住处取了画具，快速地爬上了一间小土屋顶，支起了油画架和画布。我顾不上看他作画，呆呆地注视着奇异而美妙的景色渐渐随着日落暗淡起来，逐渐恢复了平时的原貌。我想，难道这景象就是初唐第332窟窟前原有《李君(克让)莫高窟佛龕碑》中所记载的：“……曷(初)秦建元二年，有沙门乐僊，戒行清虚，执心恬静，尝杖锡林野，行至此山，忽见金光，状有千佛……”？晚唐第156窟前室北壁题《莫高窟记》中，除上述文字外还提到沙门乐僊见到三危山的金光如千佛之状后，“遂架空□岩，大造危像，次有法良禅师东来，多诸神异，于师竟侧，又造一龕。伽蓝之□肇于二僧……”。随着佛教的发展兴盛，相继开窟造像画壁延续了千年之久，给我们留下了这座闻名世界的艺术“宝库”。

当我第一次浏览莫高窟内蕴藏的四方五千平方米壁画和三千余身彩塑后，不能不被它经历了十一个朝代的各种风格、丰富的内容、宏伟的场景、巧妙的构图、绚丽的色彩、优美的造型、浓厚的装饰效果所吸引，并引起了一连串问题，这些洞窟是什么人兴建的？画的什么？塑的什么？是谁画塑的？是怎样画塑的？颜料从哪里来的？

五十年代我在史岩先生编录的《敦煌石窟图像题记》、谢稚柳先生的《敦煌艺术叙录》、向达先生的《唐代长安与西域文明》等书及王去非、史岩湘先生对莫高窟供养人画像题记校勘增补数据的基础上，又对莫高窟供养人画像题记进行了一次校勘订正。了解到建窟者及其家属都在窟内留下了画像和题记，其中有寺院的老禅师、大僧统、僧尼、沙弥、男女居士；有少数民族的国王、王后、公主、太子，有本上的达官要人、文武僚属、随员仆从、工匠、社人、行客、奴婢和一般普通男信女，反映出千百年来敦煌地方不同阶层的人对佛教的信仰，有的是独资建窟，有的是集资建窟，有的是利用前代洞窟重新绘塑，世世代代延续了千年，不论这些洞窟内的艺术品是从属于哪个阶级的艺术，他们在中国佛教美术史上都占有重要的地位。

这么多洞窟壁画的是些什么呢？早在二十世纪四十年代，张大千、王子云、谢稚柳、史岩、李浴贤先生对敦煌石窟先后进行了考察，记录了许多塑像和壁画的内容。六十年代初期，我们在临摹和考察、研究中又调查了一次壁画内容，并分类统计了数字，接着由史岩湘先生复查，在发现些新的内容的同时也订正了原先错定的内容。1964年我又作了复核，因此我对塑像和壁画的内容有了初步认识。塑像是信徒们崇拜的主要偶像，但仅靠单独的偶像，还不能表达佛教教义所宣扬的“因果报应”、“轮回转世”等复杂的内容，还要以壁画来进行详细的描绘，例如修行时必须净观“天国”中的十方诸佛，主要是释迦牟尼佛的过去无数世行善的本生故事，具有无比神通力的因缘故事以及这位超凡入圣者一生中的神奇传说，还有尊像图、各种经变画、



佛教史迹画等等，这些题材和主题都是从佛教经典而来。但在描绘各种佛教内容时，其形象和技巧并没有任何规范，所以千百年来艺术家们能够将自己所熟悉的社会生活形象都倾注在石窟艺术创作之中，无论是庄严的佛、虔诚的弟子，慈祥的菩萨，威武的天王和勇悍的力士，神态各异，代不同。而经变画中的生活场景比比皆是，例如福田经变中的快马游鹿，伐木，渡船、疗病，兴立浮图；法华经变中的作战、猎狐，商人遇盗、航海遇难、折柳送别、监狱囚禁，行刑、过栈道；弥勒经变中的婚礼、剃度、犁耕、扬场及地上收租，送老人入葬，楞伽经变中的杂技戴竿、屠户、制陶；宝雨经变中的推磨、狩猎、角力、打架、修缮铺瓦、僧人受斋、布施；维摩诘经变中的学堂、酒肆；涅槃经变中的八王争夺利之战，帝王宴宴；佛传画中的净饭王夫人摩耶出行，宫廷舞乐，布施无遮会、宴会，挤奶、煮乳糜、相扑、马技、象技、车技、弓技、弈棋、投掷、投壶、出殡、火化；榆林窟千手千眼观音经变中的路难、酿酒、酿酒、酿酒等等。敦煌壁画中像这样反映现实生活的画面数不胜数，仅天宫伎乐与各种经变里的管弦打击乐器便有四五十种之多，代表敦煌的标志“飞天”竟有四千多身，此外还有石窟建筑装饰如窟顶的藻井、平棋，大字披图案，各幅画之间与龕楣的边饰、天国人物的背光，圆光装饰等，形式多样，绚丽多彩。

敦煌石窟艺术创作者在画史上找不到他们的名字。石窟题记S·3929号中有一则关于“敦煌押所画行都料董保德”的记载，说“……故得丹青巧妙，粉墨希奇，手迹及于僧徒，笔势邻于曹氏，画貌如活，佛神妙越于前贤，貌影如生，圣会超于后哲，而又经文粗晓，礼乐兼精，实代代之良工……”。像董保德这样的高手在石窟题记却未题名者。画工塑匠在石窟正式题名的出现是在五代、宋时期，此时归义军节度使曹氏家族统治瓜、沙二州，大兴佛事，并设有画院。初唐第322窟西龕下有宋代重绘供奉人第五身题名：“社人节度押所画院董保德录事济……”。曹氏开窟重点移至安西榆林窟后，榆林窟五代第33窟题名有：“清信弟子节度押所□□相都画匠作银青光禄大夫白殿监一心供养”，五代第34窟题名有：“□□上沙州工匠都勾当画院使明义节度押所银青光禄大夫检校太子宾客武保琳一心供养”。根据这些题记可知当时画院院事的称为“都勾当画院史”。知经书之官称“都画匠作”。我曾在莫高窟发现北周第290窟北壁上端图案纹样中题写“李仗和”三字，正是画工在用白色描绘纹样时，有意在这不易被人察觉的地方留下了自己的名字。同窟中心柱西面龕旁底部更不显眼的地方，使用当时绘壁的上红色横写了“郑洛生……”等的姓名，可能也是该窟壁画的创作者。北周第430窟南壁上端图案纹样中题写：“从六月十一日”，画工仅记下了开始画窟的日期。隋代第303窟中心柱东向龕下壁以上红色题写：“僧是大真故书一字画师李顺子”，语意难解，但可知画师是李顺子，而且是一位和尚。第431窟原为北魏时开窟，后经初唐和宋代重绘，而在第432窟前室顶部横梁间题写：“贞观廿二年正月……阴义本兄义全”，有可能是初唐重绘第431窟时所题。盛唐第182窟西龕内南侧下以当时画壁所用的石绿色题写：“康人安五月十六日记之也”，推测为画工题名。盛唐第185窟西龕北侧帐门边饰上题写：“天宝八载四月廿



五日书人荣承嗣作己之也”。字题于画上，为作完画题写，“书人”当是画工自称。盛唐第41窟北壁梵劫千佛的窟顶壁上露出：“开元十四年五月十一日记□”，是画千佛前写的当时绘壁时间。初唐第380窟南壁经变画中央，因壁画表皮脱落露出泥壁上的题记：“上元二年七月十一日绘记”。晚唐第196窟南壁东起第六身菩萨像有右侧题写：“弟子宋文君敬画菩萨四軀一为已亡慈母二为已息已亡索氏娘子”，本窟为何姓所开，此宋文君可能是画工。隋代401窟东壁经五代重绘，东壁观音像旁题写：“南无观世音菩萨壬午年六月五日画毕功记也”。盛唐第130窟，壁画经两度重绘，西壁绘大佛圆光时于左侧壁以上红色书写：“石国奴”。“薛昌□(舍)”，似为画工题名。盛唐第444窟经宋代重修窟檐，檐外北壁题写：“庆历六年丙戌岁十二月座复神写错记也”；“太平兴国二年戊寅岁正月初三日和尚画窟三人登记定全”，说明画窟的是和尚。元代第3窟南金北帐门观音像下题写：“甘州更小玉笔”，有可能是画工的题名。然而有窟内如此数量之多而精美的塑像创作者，竟没有留下他们的名字与有关记述。仅在敦煌遗书P·3964号见乙未年十一月三日曹贤臣僧子所立的典儿契中有“塑匠都料赵僧子”字样。石窟艺术创造者们不留名必然有其原因，有的居然贫困到典儿的地步，他们的社会地位可想而知。

令人难解的是现存四万五千平方米壁画使用的矿物颜料是从哪里来的呢？在敦煌遗书S.3553号《曹和尚》里说：“今月十三日于敦煌人手上赴(?)将件二升半，马牙珠两阿果，金青壹阿果，皆和尚，其意乃颇(?)好画者，所要色样(?)多少，在此觅者，其色样阿果。在□窟室内，在此取画上来，缘是东头消息……”，这是唯一的资料，颜料是从东头来的，而阿果是多大的量器无从查考，因此如此庞大壁画用色来源仍然是个谜。

在大学里我学的是西画，老师是徐悲鸿、吴作人、吕斯百、李瑞年、黄荫之、秦宣夫、傅抱石、陈之佛等当代名家，其中大部分是留法的，教我们素描、石膏像(如法国启蒙思想家伏尔泰、希腊神话中的太阳神阿波罗、罗马神话中爱和美的女神维纳斯、基督教故事中的古代犹太人摩西)、画人体模特、风景、静物、西洋美术史、中国美术史、解剖学、透视学、美学、介绍法国画家塞尚、米勒、莫奈、雕塑家罗丹、荷兰画家凡·高、伦勃朗，意大利文艺复兴时期的米开朗基罗、拉斐尔、奇乔、提香等的代表作品，使我受益匪浅。但是当我跨进莫高窟以后，要临摹壁画，油画笔对中国画的各种线描是无能为力的，我成了一名初入学的新生，开始利用晚上的时间在煤油灯下练毛笔线描。练书法来画这一套。我临摹的第一幅画是北周第296窟窟顶藻井边饰，其中忍冬与狮猴的造型都很生动，起稿必须按同样大小，抬头望一眼，低头画一笔，边画边修，尽量达到无误差。一天下来我的颈椎又酸又痛，这才是初次切身体会。以前老师讲过米开朗基罗在西斯廷教堂八百平方米的天花板上工作了四年，完成了《创世纪》巨型天顶画，令我们敬佩万分。没想到眼前中国莫高窟四百九十二个窟的天顶壁画面积八百平方米，画工们是怎样操作的？估计必须搭架躺下悬肘握着毛笔画，四壁



下部紧接地面的也必须卧在地上画，而壁画的一笔不苟，其造型之准确，线条之流畅，令人难以想象那是用什么姿态画出来的。

千年来在光线阴暗的窟窿里作画要解决照明问题，也许是用油灯，我们临摹在简陋的条件下也用过硬领、汽灯（加满油，打足气，挂在三根木棍捆绑的架中间），镜子反光（窟内竖一块铺纸的画板，将太阳光反射在白纸板上，麻烦处是时刻要移动镜子）。随着条件的改善有了电灯，因为四壁都是画，只能在窟外立电线竿安装开关，在窟内立灯架牵最长的皮电线。有了电灯是好事，但使用的灯泡也有讲究，试验的结果是必须用日光灯与普通灯泡同时配合才能使原画的颜色不变冷或暖，效果较好。临摹是研究敦煌艺术的重要手段，它是一门专门的学问，它有一套专门的工作程序和方法，并非像“比着葫芦画瓢”那么容易，当确定了临摹对象后，首先要了解它的主题内容、时代特点。第一步开始起稿，有了摄影条件便用幻灯按壁画放大放稿，勾出大概的轮廓来定位，最关键的面对壁画修稿必须准确无误，否则“有一毫小失，则神气与之俱变矣”。然后依照原壁线描样式描摹线定稿，再用淡墨将画稿印在宣纸上，裱在板上面对壁画如宾——着色，由于凡是使用调和色的各类造型都已变成焦黑、褐黑、赭黑、青黑或深浅灰，有的墨线胶重脱落而变成白线，临摹时都要看它的冷暖色度、深浅层次。变色的浓淡与厚薄来敷色做旧，以达到壁面的效果，最后再重复描一次定型线完工。临摹不是创作，如此认真临摹的目的，是要通过临摹品向世人介绍敦煌艺术的价值。

如果问我临摹的心得，用三言两语是说不清楚的。我有机会“读壁画”，生活在这里，有“近水楼台先得月”的方便。作品时代是连续的，有利于寻找它发展的过程，例如从前秦开窟至北周一百七十来年，为什么现在展现的人物形象轮廓从大到脚都是粗黑的面圈、条形圈和白鼻梁、白眼晴？幸亏有第263窟刻出原北魏壁画作证，那是因为吸收西域表现立体感的凹凸晕染法，使用了调合色经氧化而变色的结果。有人曾问我早期画是不是马帝斯派（十九世纪法国野兽派代表人物），这是缺乏时间观念，当他看到第263窟那么漂亮而精致的北魏原壁后便恍然大悟了。

早期壁画中的山水也是很别致的，从前见唐代张彦远《历代名画记》中说魏晋以来，“其画山水，则群峰之势，若削饰犀栳，或水不旁泛，或人大于山，率皆附以树石，腰背其地，列植之状，则若仰臂布指”。当时难以想象那是什么样的造型，现在看来果然就在早期壁画之中。作者并非不懂人与山水的比例，而是因为要突出以人物为主的故事情节，有意将人物画得比山大，将山画成大小差不多的群山，排列如“梯”似的作为故事情节的间隔。有的山头头插各种树，树干有粗有细，树枝齐头伸展，树叶画成种种图案连成塔形、伞形或长条形、不规则形，用石青、石绿、赭石、黑、白色相间涂山，或以青绿上下接染，富有浓厚的装饰意味，如北魏第257窟九色鹿本生，西魏第285窟得眼林故事，第249窟狩猎图，北周第428窟须达太子本生，萨埵太子本生等。至于如何画水，由于涉及有水的题材并不多，北魏第257窟九色鹿本生描绘九色鹿下水救溺人这段情节

中，一条河被群山环抱，九色鹿在水中驮人上岸。河床不宽，鹿身占去一半，水也不深，鹿腿露出水面而显然没有水泛的感觉；北周第296窟福田经变“安设桥梁过渡羸弱”的画面里，两支行商的驮运队在桥头相遇而过，桥下的水被近景群山遮挡仅露出桥边一角，如果没有桥，也就没有这样构图的水；隋代第302窟同一题材画面上是一辆驼车正在过桥，桥左下的水转起旋涡激流而下，桥右上有两人坐一圆形船飘飘而来，船与河床几乎一样宽。在莫高窟早期壁画中确实见到了“人大于山”，“水不容泛”和“仰臂布指”的树。隋代山水是向唐代山水发展的过渡时期，已出现峻峭山峦。初唐第323窟佛教史迹画“西晋吴淞江石佛浮江”，“东晋扬都出金佛”，“隋文帝迎昙延法師入朝”等画中，近景以故事人物活动为主，山水穿插形成近景、中景、远景，近有崇山峻岭，树木葱郁；中有帆船轻舟，摇曳掠过；远有群峦点点，云雾缥缈。近大远小处理人物与景的透视关系，恰如其份地达到了表现视野辽阔的效果。盛唐第172窟“文殊变”中壮阔的河水沿山脚潺湲而下，重重波澜如一摆之波，三折之浪，用墨线一气呵成，笔格遒劲，波浪凸起处染青色，颇有在光照下闪闪发光的感受。两岸山峦与平原以赭绿色敷染，树木近大远小，境界深邃。盛唐第117窟“法华经变·幻城喻品”是重峦迭障，沟壑曲折，蜿蜒的流泉溪水，花木掩映，远山近水均以青绿赋色、晕染，景色宜人。从这时期壁画中可以窥见当时著名画家李思训金碧辉煌的山水风格。这里可以看到什么是魏普时“迹简意澹而雅正”与隋唐时“细密精致而臻丽”的画风，还可以看到与唐代阎立本《历代帝王图》（现存美国波士顿博物馆）极相似的初唐第220窟“维摩诘经变”中的帝王与群臣像，有吴道子画风般“落笔雄劲而傅彩简淡”的盛唐第103窟维摩诘像，“飘须云鬓，数尺飞动。毛根出肉，力健有余”的中唐第384窟天王像；有与张萱《虢国夫人出行图》相媲美的晚唐第156窟《张茂潮夫人出行图》；还有供养人画像中，唐、五代，宋的绮罗人物，以及类似韩幹所画《照夜白图》风格的初唐第329窟供奉马群等不胜枚举，说明敦煌莫高窟艺术与中原艺术的密切关系。

如今我已步入耄耋之年，临摹之心仍未尽，这本册子的临品都是近期画的，其中有一部分人物头像是放大客观临摹，一部分是想看未变色时原貌，依据科学分析，壁画中的铅丹经长期氧化变为褐色历代都有，暂且作了复原初步尝试，有几幅大画则是与人合作的。

敦煌壁画中的晕染技法

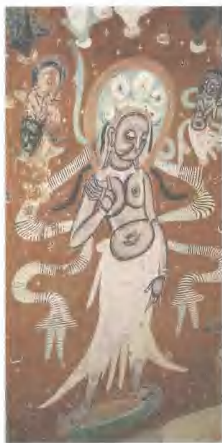
万度育

我国绘画史上对赋色是十分讲究的，战国、秦汉的墓画和西汉帛画上那些厚重、沉着、明快、艳丽的色彩即可证明这一点。更重要的是，湖南长沙马王堆出土西汉帛画上的扶桑木枝叶、云气、帷帐、鱼身、水虫和人物面容，衣服上出现了晕染法^[1]；河南望都汉代墓画人物的衣纹褶皱有晕染的萌芽形式；缙安高句丽汉代墓画人物面部染红色，云气、忍冬纹饰也都有染；东晋顾恺之《女史箴图》人物的衣纹已看出以水晕色表现质感的效果；新疆出土西凉时《宴乐图》画稿中人物面部染红色；河南洛阳卜千秋墓壁画中人物面部、陕西杨家湾出土陶俑面部、甘肃嘉峪关魏晋墓画妇女面部都染红色。这说明，汉晋以来民族绘画晕染法正在各种物象上进行尝试和探索。元代汤垕《画鉴》论人物画时说：“展子虔画人物画法甚细，随色晕开。人物面部神采如生，愈度具足。可谓唐人祖。”可见，隋代展子虔时期已将晕染法大大地推进了一步。尽管展画实物今已不存，但如果以现今出土的唐初墓画人物、敦煌唐代壁画各种物象所表现的体感、质量感和装饰性来看，中国画的晕染法，至唐已经发展到一个相当成熟的阶段。

敦煌壁画基本上使用两种晕染法：一种是西域的叠晕法，一种是我国汉晋以来传统的渲染或烘染法。叠晕即画史上所谓的“画色法”或“天竺遗法”。是指一色的不同色度，由浅入深或由深渐浅，层次分明地形成明显的色阶，用色阶的浓淡形成明暗而使之具有立体感。这种叠晕法由天竺传到西域，经吸收融合而创造在了人体赋色上的一边叠晕或两边叠晕。它传到敦煌后，形式上又有所变化，成为敦煌自十六国末至北周壁画赋色的特点之一。隋唐以后叠晕多用于装饰图案，丰富了色彩的层次变化。传统的渲染与染本来是有区别的。宋代郭熙在《林泉高致·画诀》里说：“染以水墨，画以墨，谓之染。”所谓染，是同时用一支色笔和一支水笔，先着色，接着将色用水笔晕开，使色由浓渐淡，逐渐与底色深化而不存阶痕迹。这种以水晕色的方法，通常称之为渲染，也有人称之为烘染，在隋代以后的壁画中表现人物肉体、衣纹中运用极广。千百年来的实践证明，绘画上的两种不同晕染法使人物造型中的形体结构、服饰、自然景物中的山水树石、飞禽走兽，以及装饰图案等等，能体现出不同程度的立体感、质量感和装饰性效果。

人物的晕染

敦煌壁画以佛教经典为依据的各种题材，都是以人物为主的。自十六国末至北周时期，主要采用西域的叠晕法表现人物肉体的立体感。所有人物不分年龄、性别、民族、个性，通通一样，只强调人的动态。人体多涂肉红色，然后沿躯体轮廓线内、头、眼、耳、颈、胸、腹、膝、手掌、手背、脚踝、趾，以深朱与浅朱色叠晕成两层色阶。为了突出人体受光部位，如面部、眼、胸、腹、手背、足背等处，都叠晕成圆形(图一)。有的还在鼻梁、眼脸和下颌等受光部位，画上一白粉以加强凹凸感。这种叠晕法和新疆吐鲁番伯克孜里克石窟、拜城克



图一

孜尔石窟中两晋南北朝时期壁画的叠晕类似，而且形式上比新疆壁画较概括简练。北魏晚期和北周壁画中有的菩萨、飞天的面部，用白色将两眉连成一气。这种形式在新疆克孜尔石窟壁画中可以见到，至今还是新疆维吾尔族的风俗之一。印度阿旃陀石窟壁画中人物的双眉与此也极相似。这些早期壁画，由于混合色或植物色经千百年而氧化变色，使原来的朱色叠晕变成黑灰色粗线，造成早期壁画风格“粗犷”、“古朴”的假象。实际上第263窟表层西夏剥蚀后，露出的北魏壁画降魔变、毗野苑说法、三佛说法、贤劫千佛和供养人像，从中可看到以朱色叠晕人体。各色叠晕服饰的既明快又绚丽的赋色风貌。同时，北魏早期第254窟尸毗王本生中的诸眷属，降魔变中的诸魔女、第257窟毗王本生中的王后、须摩提女缘品中的须摩提及眷属面部两颊涂两团胭脂，至西魏时还渐变两团胭脂为“倒桃形”和染眼脸，都是为了体现面部红润的自然色(图二)。隋代是融汇两种晕染法、寻求新的晕染形式的阶段，有的人物同时使用两种晕染法(图三)。到了唐初，壁画题材丰富多样，晕染也随着适应各类人物造型的要求，起着帮助线描表现人体结构、人物性格、年龄、身份以及自然景物的写实作用。虽然这时期对佛、菩萨之类仍保留原有晕染程序，但对穿插在经变中的人物，如各民族帝王、文官、武士、居士、比丘和供养人像等，都根据不同的类型来晕染；也有不少画面中的人物面部是“不加晕染”的。从壁画中可以清楚地看到许多人物的刻画，线描主要描写主题内容，而晕染又恰如其分地帮助了神态的表现。如贞观十六年建造的第220窟壁画维摩诘经变中的维摩诘，面部肌肉用厚重的赭红晕染，有助于表达这位长者与人辩论时激动而兴奋的神态。特别是前额和眉间肌肤的活动，由于写实的渲染，大大地增强了造型的真实性和感染力(图四)。同一经变中帝王与群臣的胡须经过渲染和线描结合的处理，呈现出蓬松柔软的艺术效果。又如佛的十大弟子(舍利弗、目犍连、摩诃迦叶、阿那律、须菩提、富楼那、迦旃延、优婆塞、罗睺罗、阿难陀)是唐代经常画在窟内主尊两侧的题材。他们的年龄长幼、性格神情各不相同，晕染既讲求筋骨肌肤不同的变化，也注重表现面部红润的自然色，使许多弟子形象具有现实人物的真实感，颇有脱塑欲出的感觉(图五)。中唐以后，晕染稍有变化。如表现力士肌肉筋骨运动力量和雄壮体魄，又重新运用了叠晕法，又如第158窟涅槃经变中前来奔丧的迦叶等佛弟子，其肌肉夸张的程度几乎不合于人体生理解剖结构，但效果上却有助于表达弟子们的悲痛神情(图六)。初盛唐对于人物服饰的渲染已充分地体现出衣纹褶皱的层次变化和质感，中唐除保持前代渲染形式外，沿衣纹线留一道白底色，有人称之为“露白”，这两种方法延续到五代宋初。晚唐以后，晕染形式随着佛教艺术的衰退而逐渐走向公式化。五代宋以后，山水画成为中国绘画的主流，以人物为主的佛教艺术在敦煌曹氏画院的主持下，内容逐渐贫乏，造型几乎千篇一律。晕染格式则承袭前代而趋于死板，女供养人像而面颊染两块粗糙的红色(图六)。西夏时期出现与晚期高昌壁画艺术风格相似的回鹘王与眷属供养像，王与卫士以红色晕染，染上眼脸、两颊和下颌的新形式，使人物具有健康的气色(图八)。元代虽然又出现极为



图二



图三

真实的混合染法，但属于西藏的密宗佛画，在敦煌地区已是佛教壁画衰退中的回光返照了。

动物的晕染

敦煌壁画中的动物有的与佛经内容直接有关，如北魏第254窟萨埵那太子舍身饲虎本生中的虎，17窟王太子割牛生中的鸽和鹿，第257窟鹿王本生中的鹿，须摩提女缘品中的牛、孔雀、金翅鸟、龙、鸽、虎、狮、马、象，北周第296窟微妙比丘尼缘品中的蛇、狼、善事太子入海缘品中的牛、蛤蟆、蛇、孔雀，须阇提本生中的狮，第428窟频达那太子本生中的象，隋代第417窟长者子流水品中的鱼，初唐第220窟西方净土变中的鹦鹉、孔雀、仙鹤、伽陵频迦，第321窟宝雨经变中的狮、虎、龙、象、豹、马、羊等。有的是活动在山林背景中作为陪衬的，如西魏第249窟窟顶下部的马、黄羊、虎、野牛、野猪、山羊、灰狼、白熊、猕猴，第285窟山居僧周围虎、羊、鹿、牦牛、野猪、驴等。有的分布在装饰图案中，如龙、凤、虎、狮、龟、马、鸽、鹦鹉、孔雀、长尾鸟、猴等，以及神怪题材中的飞鹰、人皇、玄武、文鳐之类数十种。这些动物的赋色和晕染并不是千篇一律的。从北魏到隋，有的用平涂色或白描而不加晕染。有的是上色不受起稿轮廓线的约束，以活的笔触，依各种动物的骨骼肌肉运动变化而顺势涂色，看起来似染非染。主要运用晕染法表现立体感，即在动物的背、腹四肢轮廓线内叠染。如北魏第254窟的虎，西魏第249窟的飞鹰、人皇、玄武，北周第428窟的虎、象，隋代第302窟的牛等，或是从脖颈腹到尾下叠染白色，如北魏第257窟的小鹿，西魏第249窟的黄羊，北周第296窟的马，隋代第420窟的骆驼(已变色)等，叠染的效果多具有装饰意味。唐初除保留前代的叠染外，也同人物运用的渲染法一样逐渐走向真实。如初唐第329窟、第431窟供养人行列中的马，其肥壮风格同善画鞍马的著名画家韩幹的马极相似。杜甫在《曹将军画马歌》中说韩幹“画马穷殊相”，“画肉不画骨”^①，这当然是经过渲染，才达到的肥壮滚圆的效果。后来，宋代苏东坡诗中说，画家李公麟“龙眠胸中有千驷，不惟画肉兼画骨”^②。这说明唐宋以来运用晕染很好地表现了动物生理结构的真实感，而且晕染技巧已相当成熟。如盛唐第23窟法华经变·药草喻品中一条耕地的牛，高超的晕染技巧体现出牛的生命力(图九)。又如，晚唐第156窟张议潮统军出行图中的马队，有正面、半侧面、正侧面和背面的。每匹马在头、鬃毛、胸、腹、臀、腿关节、蹄部，都加以渲染，真有“形若脱兔”之势。渲染给这幅历史画增色不少。正因为中国绘画对动物晕染追求真实感而使晕染技法不断发展和完善，所以才在唐代出现了《百马图卷》、《游骑图卷》(佚名，现藏故宫博物院)中马的千姿百态的生动形象。图中，马体各个细部渲染方法与敦煌壁画中马的渲染方法是一致的。五代宋以后，随着人物晕染形式逐渐公式化，继承唐代传统的动物晕染法也已日渐衰落。



图四



图五



图六

山水树石的晕染

敦煌北魏至隋代的壁画中山多水少。山在本生故事和因缘故事里多起情节画面的间隔作用，水则与故事内容有直接的关系。如北魏第257窟毗王本生中九色鹿从水里救起溺人，西魏第461窟，北周第301窟，隋代第299窟毗王本生中毗子在河边汲水，北周第296窟善事太子入海缘品中善事太子与官导入海，隋代第420窟法华经变·观音普门品中“有人若为水漂”，第302窟福田经变中“作坚固船济渡人民”等所画的水，这一时期的水是不加晕染的。有的以石绿平涂水色，上画水波及旋涡纹(如毗王本生)；有的水已变色，但可见水波纹(如毗王本生)。山的晕染主要有两种形式：一种是平涂色(有朱、绿、青、赭、黑、白等色)后以同类色沿每座山的轮廓线叠染，并用白色线勾出每座山的高低层次(如北魏第254窟萨埵那太子舍身饲虎本生)；一种是两种色(青、绿)相间平涂或接染(如西魏第249窟窟顶四披下部、第285窟五百强盗成佛故事、北周第290窟佛传、隋代第420窟观音普门品)。除此以外，有的只平涂色勾出白色层次线(如北魏第257窟毗王本生)，或用墨线作简单形式的皴(如北周第428窟须达那太子本生，萨埵那太子舍身饲虎本生)。隋代山石的皴染比较明显(如第276窟文殊身后山石)，这和人物晕染一样是处于探索新的晕染形式阶段。到了唐代，大部分壁画中都以山水作背景，人物与自然景物中的山水树石的比例和远近透视关系已趋合理。这对晕染的要求亦进了一步，明显的变化在初唐时期。如第323窟佛教故事壁画中的山水虽已退色，但仍可看出以青、绿、赭色大片渲染和皴的痕迹。特别是远景中的帆船，远山，它和盛唐第33窟弥勒变中的云霞远山一样，都是经过渲染而体现出“山在虚无缥缈间”的效果。这种渲染云霞远山作为远景之法，一直沿用到五代、宋初的许多屏风式壁画上。又如盛唐第103、217窟法华经变·幻城喻品中的山水，层峦迭嶂用青、绿、赭、绿色渲染，并且有“如冰刃削”的皴法和“披麻”皴法。第103窟山山顶飞泉瀑布倾泻落地的水色，有染色深浅的变化。第172窟文殊变中的山水远景辽阔，河水沿山脚潺潺而下，重重波澜起伏，除了山作绿、赭、皴染外，渲染结合用钩画法“气呵成”的层层水纹，表现出水的质感(图十)。经变中“七宝池”里水的晕染也不完全一样。有的沿着每条水纹线条染一笔绿色，以加强水波荡漾的感觉(如初唐第220窟药师经变)；有的为了突出线条所表现的水的涟漪、淅淅的涡纹等，仅做一层淡淡的绿色(如盛唐第172窟西方净土变，第320窟观无量寿经变)。这和隋代展子虔《游春图卷》(现藏故宫博物院)染水方法是一脉相承的。东晋顾恺之《画云台山记》说：“凡天及水色尽用青宣。”敦煌隋代第404窟四壁上端极乐天的大空，是用青色由深渐浅渲染的，其它如第425、427窟天空都是青色。初唐运用此法更广，不过由渲染变为平涂色了。中唐时期敦煌处于吐蕃政权统治下而与中原隔绝达六十七年之久，佛教仍旧兴盛。有窟艺术中的经变题材增多，但盛唐那种金碧辉映风格的青绿山水已不见，赭、绿色皴染的山水成为经变各品或本



图七

生故事的主要背景，屋从画的新形式大量出现。如第361窟《普贤显现与峨眉山》、《文殊显现与五台山》，群山环抱，流水潺潺，完全是独立的水画。五代第36、61窟山水虽常见粗犷，但这时的淡赭染已显示“永年嘉章”的写意山水技法。在山水画已成为中国绘画主流的宋代，敦煌壁画已随着佛教的衰落而衰落。然而在中原，如王希孟《千里江山图卷》中的大吉绿山水，王诜《渔村小雪图》中对山的皴、染十分细致，这说明山水的渲染仍在发展中。后代文人画所要求的“神到写不到，染又要染到”的那种表现气韵、精神和意境等效果，都不能不说受到长期以来运用在中国绘画中染法的影响。至于树木的渲染，北魏时则则没有。254窟萨埵那太子舍身饲虎本生中有几株竹。西魏出现大量的树，如第249窟窟顶四披下山间的树，粗壮的红土色树干中间留一道空白树干两节上生枝，线描挺拔。正如画史上所说，魏晋以来树的“列植之状，则若手臂布指”一样。所谓“手臂布指”，是指主干与树枝而言。树叶简单化，干枝头上刷一片淡绿色，色上用快速笔刷勾出不规则“低塔形”似的朱红轮廓线，周围点一圈青，绿相间的小叶。有的只勾几笔状似垂柳的长线，周围点一圈小叶，大小不一，落笔快，显得生动活泼而富于装饰意味。又如第285窟得眼林故事，山居禅僧中的树。树干用朱线双勾或涂色，树叶有蘑菇形、弧形、三角形、掌形等，每株少的只有三片叶。叶面装饰密密麻麻的深绿色小圆点，表层再加饰若干三个一组的小白圆点。有的将一排树的叶连成一片，犹如大伞盖，浅绿叶上沿边涂一圈深绿，似叠翠而非叠翠。具有装饰意味的叶形变化，从北周到隋唐越来越丰富。同时隋代的树木造型开始趋向写实。如第276窟文殊像的背景中，类似梧桐的树叶已有染并画叶脉。正如画史说展子虔时，“绘树则刷脉镂叶，多栖植宛柳”。到了唐代，许多山间的丛林或灌木也有先涂一片浅绿色，后点叶的形式，但绝大部分树木都很写实。如各种经变中的芭蕉、梧桐、菩提、白杨、垂柳，从竹以及各类杂树，有的“刷脉镂叶”，有的染，绘工十分精细。特别是盛唐第217窟法华经变·幻城喻品中的柳树，真是“万条垂下绿丝绦”。直到晚唐，对树皮、树节的渲染也是一丝不苟的(图十一)。五代宋以后树叶造型又表现为图案化的形式，渲染也粗糙了。

装饰图案的晕染

装饰图案与石窟建筑有密切的关系。从十六国末到北周时期，洞窟窟顶的平棋、藻井、人字坡接间、龕楣、边饰上，有忍冬、云气、火焰、鱼鳞、锯齿、棋格、几何纹莲花、鸟兽、飞天、神怪等等。其中忍冬是主要装饰纹样(由三瓣叶组成对称、波状、连续、菱形、心形、龟背形、方形等形式)。以不同色度的同类色叠染，或者用青、绿色互相接染，两色交融而形成青绿交辉的效果。忍冬纹在公元前一世纪印度山奇大塔雕刻上已出现。洛阳卜千秋墓壁画也有忍冬。敦煌壁画中忍冬纹一直应用到唐代。早期，两种色接染还用于天宫伎乐



图八



图九

的天宫栏墙平座上。平座是方形立体一回一凸的连续图案，用青、绿、深浅朱、黑、白等色有规律地相间互相接染。这种凹凸的天宫栏墙平座装饰，在新疆克孜尔石窟第38窟也有。唐代许嵩《建康实录》里说：“寺门画凹凸花，代称张僧繇手迹。其花乃天竺造法，朱及青绿所成。远望眼晕如四门，就视乃平。”张僧繇是南梁时期著名画家。凹凸花从西域传到内地首先经过敦煌，早期洞窟中几乎每窟都有。但不知张僧繇画凹凸花是否也有晕染？

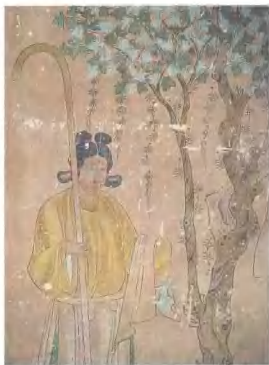
随着审美性质的变化，隋代装饰图案向藻井、佛龕边饰、彩塑服饰方面发展。除原有纹样外，出现羽人、飞鸟、联珠、狮凤纹和其它植物纹样，画工十分精细。一幅大的藻井颜色往往采用平涂。晕染和渲染相结合的方法，使画而特别富丽。唐代是石窟装饰图案的全盛期。初盛唐大型经变出现，彩塑内容增加，不但藻井装饰、边饰更趋富丽，而且装饰纹样遍及经变中的宝盖、幡幢、背光、项光、地毡以及彩塑的背光，项光、莲座和服饰上。如葡萄纹、石榴纹、莲花、宝相花、百花草、团花等大部分纹样都用晕染。这千变万化巧妙变形的各种图案经过赋色晕染，大大地发展了装饰图案的内容形式，其中以莲花变形最丰富。莲花是我国古代装饰纹样，佛教艺术传入后，由于它象征佛国的“净土”而被广泛地应用。在“西方极乐世界”的“七宝池”中，佛、菩萨、天众坐的是莲花，踩的是莲花，化生童子也出生于莲花。初唐的莲花经继承隋代的渲染外，晕染的色彩与层次增多至少用三种色各晕染二层。盛唐第66窟龕顶华盖中一个莲瓣、用朱、绿、青等色晕染的色阶达二十一层之多(图十二)。其它如第175窟藻井上的每一个彩铃晕染达十六层。至于遍敷臂是的菩萨、天众身上装饰的璎珞耳珰，往往一颗宝珠用同类色由深至浅叠晕二、四层，并在中心点上白色，真有珠体圆润，满壁闪闪发光的感觉。中唐以茶花为主的纹样增多，出现灵鸟花草、牵牛花草、双凤花草、石榴卷草、雁纹等新颖纹样。因朱砂色少，石黄色多，叠晕层次大大减少，因此形成淡雅柔和的色调。五代远不及唐代。宋以后晕染随着纹样的贫乏，色彩的单调，装饰图案的神韵就欠缺了。

敦煌壁画中各时代晕染方法的变化发展并不是偶然的，它与各时期壁画的创作有一定关系。十六国末，北魏壁画的表皮是草泥层，直接在泥皮上起稿上色，虽不宜用色渲染，却宜于平涂，晕染一笔而成。西魏时期题材内容有了变化，以白粉皮作壁面越来越多，渲染法也就随之出现。如西魏第285、288窟，北周第290、296窟，人物面部已有简单的渲染。隋代白粉皮壁画而大量使用，渲染也出现了新的形式。唐代以后壁画普遍用白粉皮层，促进了渲染法的应用和发展。

晕染和渲染两种不同体系的晕染法是有它的历史渊源的。晕染是受西域影响的明暗法，渲染是汉晋传统的晕染色法。以明暗表现立体感的晕染法始于印度佛教艺术，东传时经过新疆被吸收后已为一变。再传到敦煌后，在技法上更有所创新，与中国绘画传统用色法结合而产生了新的晕染形式。晕染法在敦煌壁画中延续运用



图十



图十一



图十二

了十个世纪，没有间断过。从总的发展趋势和各时代晕染所影响艺术造型的效果来看，它经历了从写实到公式化两种形式的漫长道路，有一个民族传统与外来影响并存、融合、创新、衰退的过程。敦煌壁画在艺术上的成就如果单凭构图的宏伟、造型的优美、线描的纯熟、色彩的绚丽是不能达到尽善尽美的。正因为在赋色上运用了晕染技法，特别是在初唐的一百余铺经变画中，从人物到动物、山水树石、装饰图案都经过不同的晕染，才使宏伟构图场面中的人和景达到协调、统一，使之既有立体感、质感，又有装饰性，从而体现出灿烂辉煌的效果。今天创作新壁画的赋色，是可以从敦煌壁画的晕染法得到启发的。

注释：

①《西汉书画》，文物出版社，一九七二年版。

②莫高窟第322窟西夏宋代供养人题名：“社人节度押衙西夏臣恭事通……”

③莫高窟五代第33窟题名：“清信弟子节度押衙□□相都画匠作银青光禄大夫白散湿一心供养”。五代第34窟题名：“□□主沙州工匠都勾当和画院使归义军节度押衙银青光禄大夫检校太子宾客武保琳一心供养”。由上资料可知曹氏政权有画院机构。

④唐·张彦远《历代名画记》卷九。

⑤宋·郭若虚《图画记》卷三。